

## **ANGEL VIANNA: fricções do corpo entre a dança e a cena**

**Maria Alice Cavalcanti Poppe**



Maria Alice Cavalcanti Poppe  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Professora do Departamento de Arte Corporal (DAC/EEFD/UFRJ).  
Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO).  
Educadora em licenciatura em Dança pela Faculdade Angel Vianna.

Maria Alice Cavalcanti Poppe  
Professor, Department of Body Art (CAD / EEFD / UFRJ).  
Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ)  
PhD in Performing Arts at the Post-Graduate Performing  
Arts (PPGAC / UNIRIO). Educator at Faculty Angel Vianna.

## RESUMO

A partir do experimento coreográfico que celebra os 82 anos de Angel Vianna, o presente artigo flexiona-se sobre o pensamento da bailarina, coreógrafa e educadora, mais especificamente em sua atuação e no modo como lida com as forças do gesto no corpo, na dança, na cena, na vida. Para dialogar com Angel convido o pensamento de Antonin Artaud com base nos seus escritos sobre o teatro da crueldade, afim de retalhar os percursos traçados pela bailarina em “Qualquer coisa a gente muda”, peça coreografada por João Saldanha, com a intensidade visceral própria do pensamento de Artaud.

**Palavras-chave:** Angel Vianna; Corpo; Dança Contemporânea; Antonin Artaud; Teatro da Crueldade.

## ABSTRACT

From the choreographic experiment that celebrates 82 years of Angel Vianna, this article flexes on the thinking of the dancer, choreographer and teacher, more specifically in her performance and the way she deals with the forces of the gesture in the body, in dance, on the scene, in life. To dialogue with Angel I invite the thought of Antonin Artaud based on his writings about the theatre of cruelty in order to shred the paths tracing by the dancer in “Qualquer coisa a gente muda”, piece choreographed by João Saldanha, with the visceral intensity of the thought of Artaud.

**Keywords:** Angel Vianna; Body; Contemporary Dance; Antonin Artaud; Theatre of Cruelty.

**ANGEL VIANNA**  
**fricções do corpo entre a dança e a cena**

Maria Alice Cavalcanti Poppe



*Reconheçamos que o que já foi dito não está mais por dizer;  
que uma expressão não vale duas vezes, não vive duas vezes;  
que toda palavra pronunciada morre e só age no momento  
em que é pronunciada, que uma forma não serve mais e só  
convida a que se procure outra, e que o teatro é o único lugar  
do mundo onde o gesto feito não se faz duas vezes.*  
Antonin artaud

Uma mesa, uma cadeira, duas mulheres, o público, algum silêncio, o palco, a luz. A mulher mais nova está por detrás da mais velha, sem ser vista. A dança começa pelo gesto mínimo sugerido pela cadência ainda quase invisível que habita o interior dos corpos. Elas estão de frente. Aos poucos a mulher que está oculta pelo corpo da outra emerge como se fosse sua sombra. O tremor mesmo do movimento se amplia lentamente e adentra o espaço no volume denso de uma locomotiva. A referência

mineira aparece pela primeira vez. A dança segue pelo sentido de substituição dos corpos em movimento. O tremor do gesto ganha a dimensão do espaço, as linhas retas propostas pela forma da mesa e da cadeira se confundem com o movimento do corpo e o espaço. Os pés deslizam pelo chão de madeira. O deslocamento é suave, quase não se percebe o avançar e recuar das dançarinas, elas parecem permanecer no mesmo lugar. No extremo oposto de onde começou a dança, as duas se olham subitamente, se surpreendem, param, riem, se cheiram, se provocam, param novamente, voltam a movimentar e apaziguam o trimilique de seus gestos pelo toque da cabeça de uma sobre o ombro da outra. Angel fica, Alice sai.

A descrição acima refere-se a um trecho do espetáculo “Qualquer coisa a gente muda” encenado pelo coreógrafo João Saldanha e dançado por Angel Vianna e Maria Alice Poppe. O experimento coreográfico celebra os 82 anos de Angel Vianna, sendo 62 dedicados à dança e teve a sua estréia em 2010 por ocasião de uma homenagem a Angel no FID (Fórum Internacional de Dança / Belo Horizonte). Naturalmente, a concepção coreográfica é originada a partir de questões da própria história de Angel como bailarina, coreógrafa, educadora do movimento. Nascida em Belo Horizonte, Angel Vianna é introdutora de uma nova forma de pensar o corpo na dança e no teatro, em parceria com seu marido Klauss Vianna e seu filho Rainer Vianna. Angel dá continuidade ao pensamento dos “Vianna” irradiando um novo paradigma para o corpo que parte da conscientização do movimento apoiado por um tripé que conjuga a escultura, a música e a dança. Angel refere-se a tríade que formula o seu trabalho ressaltando que, com a escultura aprendeu a tocar, com a música aprendeu a ouvir e com a dança entendeu o espaço e o fluxo do movimento. A premissa de sua investigação corporal pressupõe o entrelaçamento dessas matérias em um pensamento interdisciplinar em que o corpo é matéria convergente. A pesquisa nasce do estudo anatômico dos ossos, articulações ou dobraduras, da disponibilidade de “escutar” e perceber o corpo proprioceptivamente e se expande pelas linhas de força que atravessam e irradiam desse corpo em movimento através do que ela nomeia como jogos corporais.

O desejo, aqui, é o de evocar Angel em sua disponibilidade irrestrita para as demandas do presente e, sobretudo, na forma como transforma sua vida em ritmo, espacialidade, dança. O recorte será precisamente na sua atuação em “Qualquer coisa a gente muda”, como forma de traçar a convivência marcada nos 4 anos de existência da peça, tendo passado por muitos palcos brasileiros culminando com a circulação pelo Palco Giratório do Sesc em 2014, oportunidade em que tive o privilégio de acompanhar de dentro como

parceira de cena. Para dialogar com Angel convido o pensamento de Antonin Artaud a partir de seus escritos sobre o teatro da crueldade<sup>1</sup>. A ideia é a de perfurar, adentrar, roer, corromper os percursos traçados pela bailarina, principalmente, no modo como lida com as forças do presente, com a intensidade visceral própria do pensamento de Artaud, introdutor de uma visão sobre o teatro à frente de seu tempo. Nascido em 1896 em Marselha o poeta, ator, dramaturgo, diretor francês não se restringia a pensar o teatro como organização do texto em palavra articulada mas, pelo contrário, como perturbação dos sentidos, como turbulência intempestiva do gesto e da fala:

*É com essas estranhezas, esses mistérios, contradições e aspectos que se deve compor a fisionomia espiritual de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, como uma dor que, à medida que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade* (Artaud, 2006, p. 18).

Artaud convocava forças do espírito, propunha um teatro que fazia tremer as bases da cena teatral européia ao redor dos anos 30 e não acreditava, em absoluto, nas formas adormecidas. Segundo o artista “há no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingativo ao mesmo tempo” (Artaud, 2006, p. 23). Nesse viés, a sua inovadora proposta criava conflitos e confrontava com o que era produzido na época, como o teatro psicológico, dialogado, da linguagem articulada. Tomado pelo inconformismo em relação à cultura ocidental, mais efetivamente, em relação ao teatro ocidental contemporâneo, Artaud dizia: “A poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos.” (Artaud, 2006, p. 42). Através de uma atitude radical além de seus preciosos escritos, Antonin Artaud vem influenciando de forma contundente gerações e gerações de artistas ao longo de todo o século XX até os dias de hoje.

Em “Qualquer coisa a gente muda” o fio condutor incide na ideia de substituição, como afirma o coreógrafo João Saldanha no texto de apresentação do espetáculo:

*Substituir uma ação por outra | o movimento por outro movimento  
| substituir uma escolha | dispositivos supressores | O sentido de  
supressão se torna motivação para a encenação. Essas ações de  
substituição formam uma narrativa construída pelo encontro entre  
o público e a atenção de Angel Vianna sobre o espaço cênico, sua*

---

1 Em *O Teatro e seu duplo* (do original *Le Théâtre et son double* de 1938).

*sensibilidade, seus gestos e suas intenções. Em justaposição a bailarina Maria Alice Poppe introduz uma dança que acrescenta volume e expansão a cena e propõe uma organização sequencial acionada pela memória imediata, um cardápio de possibilidades impulsionado pela atenção à movimentação*  
(Saldanha, 2010).

Muitas vezes essa substituição se apresenta como supressão dos corpos entre si, como por exemplo: uma entra e a outra sai; uma dança enquanto a outra está parada; uma entra na frente da outra. Os signos intrínsecos à própria relação, mestra e discípula; mãe e filha; bailarina e coreógrafa; são colocados em cena sem, contudo, serem ditos explicitamente. A dança é feita a partir de um delineamento coreográfico prévio, exceto no trecho descrito no início deste texto cujo guia já não é mais a partitura de movimentos previamente elaborados, mas, sobretudo, a força fugaz dos corpos em ebulição. A indicação espacial é clara: as duas se entrecruzam em um jogo de caráter supressivo onde uma passa na frente, depois a outra, a outra, a outra...e assim por diante. O início da cena é do lado direito ao fundo do palco e o término, à frente do lado esquerdo, quando as duas se olham pela primeira vez. Portanto, o que se desenvolve como movimento é cadência, ritmo, pulsação, vibratilidade. A movimentação que ali se configura não pode ser traduzida em uma escrita coreográfica como convencionalmente a concebemos. O que emerge dessa superfície, mais do que formas estáveis e desenhos espaciais, é uma ebulição motora de onde irradia um emaranhado de forças. O corpo cede espaço para a força em estado bruto que emerge do gesto. O tremor originado na dança de Angel é latência pulsante, corpo efervescente, um tremor de emergência, de vitalidade e não um tremor de decadência. A dinâmica produzida no borbulhar de pequenos gestos picados e com diferentes amplitudes, é originada da dança de Angel, que contamina Alice, e faz com que as duas se desloquem sutilmente pelo espaço. No princípio, era apenas uma mecânica dos pés e dos ombros feita em cadência no deslocamento ritmado sugerido por Saldanha. Com o tempo, as inumeráveis variações de cadência dos corpos atreladas ao jogo de substituição, tornaram essa dança uma abertura para o que não se espera e, também, o coração de “qualquer coisa a gente muda”, como refere-se o coreógrafo. A pulsação que provém de Angel relaciona-se ao que Antonin Artaud admirava nos gestos e nas vozes dos atores do teatro balinês:

*O que há de impressionante e de desconcertante, para nós, europeus, é a intelectualidade admirável que se sente crepitar em toda a trama cerrada e sutil dos gestos, nas modulações*



*infinitamente variadas da voz, nessa chuva sonora, como uma imensa floresta que transpira e resfolega, e no entrelaçado também sonoro dos movimentos (Artaud, 2006, p. 60).*

As infinitas modulações de cadência que a bailarina mineira pode produzir só são possíveis porque o movimento dançado para Angel é uma descoberta que recomeça a cada dia, o corpo de ontem nunca é o mesmo de hoje: “Hoje você capta bem o corpo, amanhã se você desvia a atenção você pode escapular disso. Você pode estar cansado ou irritado, o que modifica a sua entrega de peso em relação ao chão e isso modifica toda a sua presença em cena” (Vianna, 2014). Dessa forma Angel amplia o corpo para a real conexão com o que o circunda. Todo o tempo há uma nova elaboração do corpo no espaço, assim, uma nova relação sempre a se reconfigurar pela própria ação da gravidade. Isso é o que Angel denomina em seu trabalho como “oposição”. Usando a resistência que o solo oferece ou que criamos com a musculatura na relação com o espaço, geramos vetores opostos que equilibram o corpo e acionam movimento” (Neves, 2008 p. 41). Esse princípio permeia todo o trabalho da “Escola Vianna” (Angel, Klauss e Rainer Vianna), como forma de sensibilizar o sentido de tridimensionalidade do corpo na sua relação com o espaço. “Podemos nos relacionar com os apoios de maneiras diferentes. Se abandonamos à gravidade, podemos perceber o peso do corpo” (Neves, 2008 p. 41). Um dia você presta atenção no eixo do pé e percebe aquele apoio, no dia seguinte esse apoio se perde, você quer encontrar de novo e não consegue. Quando se tem dificuldade em fazer a conexão opositiva entre em cima e embaixo, sentido referente ao eixo vertical, há, conseqüentemente, uma dificuldade do corpo em ceder. Há uma permissão do corpo em ceder, muitas vezes achamos que cedemos mas não cedemos. No momento em que cede, o corpo cria um sentido de porosidade em relação ao espaço que possibilita que seu gesto, muitas vezes ligado à sua própria história pessoal<sup>2</sup>, redimensione o próprio espaço no corpo. Esse processo é lento e exige que o dançarino se dê tempo para que possa, de fato, pesar. Um exercício recorrente que Angel faz para aquecer o corpo antes de dançar é pressionar uma determinada parte em direção ao chão por algum tempo e, depois, relaxar. Assim, sucessivamente em diferentes partes. Depois de um tempo, seus apoios ficam mais evidentes e, o que não pesava antes, começa a pesar. O corpo fica presente e compreende sua entrega pela oposição entre tensionar e ceder. Desse modo, concretiza-se um diálogo com a força

2 Como no caso da coreógrafa alemã Pina Bausch que, por 40 anos esteve a frente do Tanz Theatre de Wuppertal, se utilizava de perguntas aos seus dançarinos na maioria das vezes relativas às suas histórias pessoais.

gravitacional e, sobretudo, com o desequilíbrio que nos é imposto quando entramos em contato com ela. A capacidade de entrega do peso do corpo já em movimento cria, por ela mesma, ferramentas para que o dançarino desenhe o espaço em diferentes cores, texturas pela dinâmica que a própria ação da gravidade produz na massa corporal em deslocamento.

O tremor que ebule em Angel intensifica-se à medida em que ela avança, irrefletida em sua história, deslocando-se ao longo de uma longa diagonal que nasce no fundo e cruza todo o palco, movida pela locomotiva expirada da música de György Ligeti. Todas as camadas de Angel avançam em sobreposição: Angel-criança, Angel-filha, Angel-mineira, Angel-árabe, Angel-adulta, Angel-bailarina, Angel-mãe, Angel-Klauss-Rainer, Angel-mestra, Angel-devir. Todas habitam simultaneamente o espaço sem cerimônia. O corpo aí já não é mais instrumento de sua dança, ele torná-se a própria dança. O movimento de Angel traduz de forma irrestrita sua história. Em seu olhar, o percurso de uma trajetória na dança que inicia-se pelo desejo da descoberta no corpo, do corpo, com o corpo. Certa vez ela disse: “Se Pedro Álvares Cabral descobriu o Brasil porque eu não posso descobrir alguma coisa?” Por outro lado, para Artaud o ator não estava jamais dissociado de seu corpo: “Entre o ator a quem se pede uma simples qualidade de solução e aquele que deve pronunciar um discurso com suas qualidades de persuasão pessoais, há toda a distância que separa um homem de um instrumento” (Artaud, 2006, p. 113). O gesto proferido se depara com a impossibilidade de sua reescritura, e contra qualquer tirania imposta pelo desenho de um criador ou pela voz de um diretor. O imprevisível cerca o espaço.

Os arabescos que Angel inscreve ao longo do deslocamento desenhando pelo espaço linhas errantes, desafiando qualquer tentativa de uma geometria estável e calculada. Convoco aqui o conceito de linhas de errância (*Lignes D’erre*) cunhado pelo educador francês Fernand Deligny<sup>3</sup>. Deligny traduz em traçados o deslocamento de crianças autistas. Traçados que não seguem um planejamento, que não têm uma finalidade. O conjunto desses traçados compunha mais do que a descrição de uma geografia, uma cartografia de deslocamentos, composta em diferentes camadas. Para criar o conceito

---

3 A partir da fundação de uma rede de atendimento para crianças autistas na França, Fernand Deligny desenvolveu um trabalho de convivência dessas crianças com “educadores não especialistas”, trabalhadores, camponeses e estudantes na comunidade rural de Cévennes. Da observação do cotidiano das crianças, Deligny criava desenhos de seus percursos errantes a partir de pontos geográficos da comunidade. Deligny adota então o termo linhas de errância - *Lignes D’erre* - que influenciou o pensamento de artistas e filósofos, como Gilles Deleuze e Félix Guattari. “As linhas errantes designam o território atravessado como espaço, e para além do espaço, como humano.(...) Por isso o termo linha – longitude sem largura – mais do que trajetória” (POISSON-COGEZ, 2012, pg. 2).



de linhas de errância, Fernand Deligny partiu de uma diferenciação entre o agir, pensado como ação pura sem propósito, e o fazer, ação realizada conforme um plano ou meta preestabelecida.

A manifestação gestual na diagonal de “Qualquer coisa a gente muda” pode ser traduzida como puro “agir”. O corpo não espera o que vem e é tomado pela ação presente a ponto de virar-se ao avesso. O dentro vira fora, o fora dentro, o avesso do avesso do corpo. Uma dança que vai para além do movimento coreografado análogo ao que se refere Artaud como um teatro que transcende a palavra. A busca de Artaud partia da fomentação de uma particular teatralidade que excedesse ao texto discursivo e à linguagem articulada, de tal modo a ampliar os significantes e significados da palavra. A sonoridade da palavra é preconizada além do seu uso habitual, como um dilaceramento da própria linguagem: a fôrma cede lugar a novas formas. A palavra gesticula, o gesto grita, o grito acende. Artaud atribuí isso a uma poesia para os sentidos, uma poesia do espaço:

*Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada”. [...]. Essa linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los. Isso não a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas conseqüências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções. E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras (Artaud, 2006, p. 36 e 37).*

O que está para aquém do gesto e para além da palavra circulam pela corrente sanguínea de Angel e Artaud. Essa virtude vibratória que emana do gesto e do som representa o que Artaud denominava como dimensão metafísica da atuação. Deslocar a linguagem de seu uso habitual “é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço” (Artaud, 2006, p. 47).

Artaud não desejava a exterminação da palavra, tampouco Angel do movimento dançado. Ambos dirigem-se a uma percepção fina, da palavra e do gesto, respectivamente, que desnorteiam a sua sobrevivência como expressão inflexível do pensamento. Por eles é sugerido uma nova experiência do pensamento. Corpo-pensamento. Palavra-corpo. Gesto-pensamento. Uma maneira de fazer pensar pelo corpo sem restringir a palavra ou o gesto à sua forma primeira mas, sobretudo, às suas formas possíveis

de articulação com o espaço da cena. “Todo o pensamento tem movimento, afirma Angel, e este repercute no corpo diretamente. A observação estritamente objetiva das sensações do corpo é o grande estímulo desencadeado por Angel” (Ramos, 2007, p. 41). As sensações são evocadas por ambos como um meio ou, melhor, uma permissão de entrada em um não-lugar, que escapa ao discurso. Deste modo, os dois flertam com o que supera o discurso enquanto discurso, do gesto e da palavra. Não há uma fórmula que conduza esse “caminhar”. No entanto, Angel Vianna sugere que esse caminho tenha na origem a sintonia imediata com as sensações e percepções singulares a cada indivíduo: “Aos atores que, em vez de sentir, fazem perguntas querendo respostas prontas para a existência, Angel recomenda que se permitam o gosto da descoberta, o prazer de dizer: ‘Hoje eu descobri meu dedo, meus apoios; agora é caminhar, quem sabe isso continua?’ ” (Ramos, 2007, p. 41). Artaud, contudo, flexiona-se sobre a impossibilidade de se traduzir tais sensações, tais sentimentos, o que seria, para ele, o desenvolvimento da musculatura afetiva:

*Todo verdadeiro sentimento é na verdade intraduzível. Expressá-lo é traí-lo. Mas traduzi-lo é dissimulá-lo. A expressão verdadeira esconde o que ela manifesta. Opõe o espírito ao vazio real da natureza, criando por reação uma espécie de cheia no pensamento. Ou, se preferirem, em relação à manifestação-ilusão da natureza ela cria um vazio no pensamento. Todo sentimento forte provoca em nós a idéia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento (Artaud, p. 79).*

Ao final do deslocamento, a locomotiva ralenta. Os traçados que marcaram o percurso da dança restam como fios de uma eletricidade sem guia. O espaço ganha densidade. Elas surpreendentemente se olham. Angel me olha. O olhar me fala dos ouvidos, da pele, do não dito e se volta para dentro. O olho me provoca, me acolhe, me assusta, me acaricia, me toca, me fala da vida, assim como Artaud falaria da crueldade. Crueldade para Artaud não se reduz exclusivamente à sadismo, sangue derramado mas à:

*“rigor, determinação irreversível, absoluta, [...], submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel” (Artaud, p. 79).*

Em algum outro momento Artaud acrescenta que poderia ter falado “crueldade”

como teria dito “vida” ou, também, ter dito “necessidade”. Ali, nesse instante em “Qualquer coisa a gente muda”, me deparo com os ensinamentos que me formaram e que se intensificam em uma única frase, muitas vezes dita pela mestra: - “Na minha escola não formo bailarinos formo gente”. Ou como já disse Pina Bausch: - Não contrato bailarinos, estou interessada em pessoas. E, nas peças, as pessoas, são antes de tudo, elas mesmas, não precisam representar” (Bausch, p. 3).

O que permanece é o corpo vivo, atento, mágico. Os corpos param. O toque de Angel emana a vibração de uma dança cujo rigor está na necessidade do gesto se pronunciar como se fosse a primeira vez.

## REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho; revisão da tradução Monica Stahel. – 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAUSCH, Pina. *Dance, senão estamos perdidos*. Discurso proferido por ocasião do recebimento do título de doutora “honoris causa” da Universidade de Bolonha (Itália). Tradução de José Marcos Macedo.

DELIGNY, Fernand. *Œuvres*. éditions établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, éd. L’Arachnéen, 2007.

MILLER, Jussara Correa. *A escuta do corpo: abordagem da sistematização da técnica* Klauss Vianna. Campinas, SP, 2005.

NEVES, Neide. *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.

POISSON-COGEZ, Nathalie. *Lignes D’erre - Les cartes de Fernand Deligny*. LNA#60 / l’art et la manière, 2012.

RAMOS, Enamar. *Angel Vianna: A pedagoga do corpo*. São Paulo: Summus, 2007.

SALDANHA, João. *Programa do espetáculo "Qualquer coisa a gente muda"*. Fórum Internacional de Dança (FID) – Belo Horizonte, 2010.

VIANNA, Angel. Entrevista concedida a mim em maio de 2014 por ocasião da circulação no Palco Giratório do Sesc. 2014.

VIANNA, Klauss; Carvalho, Marco Antonio de. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.